

“新潮演剧”：中国戏剧现代化的逻辑起点

施旭升

《广东社会科学》2010 年第 4 期

—

[内容提要] 清末民初的中国剧坛，以“新潮演剧”为标志，开启了中国戏剧现代化的历程。“新潮演剧”不仅蕴涵着中国现代戏剧发展中的各种文化矛盾，而且以此为起点，显示了中国戏剧审美现代性的确立。从而，在艺术精神上，表现出传统教化意识转化为现代形态的启蒙诉求；审美形态上，形成了话剧与戏曲的二元对应。从而，以清末民初“新潮演剧”为开端，在中西之间、传统与现代之间以及审美与功用之间体现出一种明显的矛盾张力结构，影响和制约着现代中国戏剧的历史走向与逻辑进程。

[关键词] 新潮演剧 新与旧 二元结构 审美现代性

清末民初的中国剧坛，由于西方文化的强势植入，特别是西方戏剧样式的引进，戏剧观念的新变，汇成了一股“新潮演剧”的急流。其中，虽不免泥沙俱下、鱼龙混杂，但是，却也明显体现出一种强烈的趋新求变的价值诉求，也就是一种对现代性的追求；而且更重要的是，新旧意识在其中产生了强烈的碰撞，因而其现代性的价值诉求又不免受到一种“传统—现代”二元化的结构性制约。这不仅体现为戏曲改良中以梁启超为起点的现代工具主义与以王国维发端的现代审美主义的自觉以及两者之间的冲突，而且表现出自“文明新戏”到“国剧运动”乃至“话剧”命名的过程中的自发求新与观念论争所体现出来的双重现代性追求，即西方戏剧的价值取向与中国戏剧的自主性的体认；且由此而带来了 20 世纪中国戏剧发展的一种全新的格局，开启了中国戏剧的现代化的历史进程。

从而，回顾 20 世纪中国戏剧，如果我们需要从中国社会文化的现代性的内在冲突的整体上来考察、阐释、说明中国戏剧现代化的演进历程及其复杂的内在矛盾的话，那么，本文主要就是在其逻辑起点上来揭示 20 世纪中国戏剧的现代性的发生及其成因的。

一、唯新是尚：新潮演剧的现代性追求

所谓“新潮演剧”，乃是指清末民初的一段时期内相对于昆曲、皮黄等旧有的演出活动而言的各种新式演剧。时间上，大致起于 19 世纪末，而迄于 20 世纪 20 年代中后期。此一期间，从发端于京津等地的“戏曲改良”、上海的学生演剧，到 1907 年之后春柳社、春阳社、进化团及“南开新剧团”等一系列的“文明新戏”的演出，“新潮演剧”有声有色、有起有伏；其间，旧戏历经了从各地方戏（特别是皮黄戏）兴起到自觉的改良，“文明新戏”从最初兴起到渐成声势以至日渐衰落，终于在“五四”新文化运动中产生了一场激烈的关于新旧剧的论争；随后，更有有识之士发动的“国剧运动”，倡导“爱美的戏剧”，“新潮演剧”更是获得了一种实质上的理论反思与文化上的修正；乃至 20 年代末，作为新剧的“话剧”获得了命名，而作为旧戏的戏曲也逐渐复归到大众娱乐的层面，“新潮演剧”的影响似乎才尘埃落定。

在演剧形态上，清末民初的“新潮演剧”原本就是一个相对驳杂的混合体。黄远生曾指出：“今日普通所谓新剧者略分为三种（一）以旧事中之有新思想者，编为剧本……（一）以新事编造，亦带唱白，但以普通之说白为主，又复分幕……（一）完全说白不用歌唱……亦如外国之戏剧者……”^[1]这里所区分的三种新剧，

其一是改良戏曲，基本上还是以传统的传奇或皮黄的样式来加以编演的，剧情也多是根据一些“旧事”加以敷衍，以表达与时代相契合的“新思想”；其二与其三，才是所谓“文明新戏”，也就是“以新事编造”、“以普通之说白为主”，甚至包括那些“完全说白不用歌唱”、“如外国之戏剧者”。诸如此类，包括当时在全国各地所兴盛的地方戏在内的各种“改良戏曲”以及“学生演剧”进而形成“文明新戏”，它们之所以能够在一段时期内汇成一股激荡澎湃的新潮，无疑是与其具备了一种区别于以往旧有的演剧样式的新的质素有关。

那么，这里的问题是，“新潮演剧”之“新的质素”究竟何在？它们究竟有着怎样的内涵？且这种“演剧新潮”又是在什么样的时代背景之下产生的？本质上它们又体现出怎样的价值理念的追求？对于诸如此类问题的回答也就本文探讨“新潮演剧”的历史地位及其意义的一个重要的切入点。

确实，清末民初是一个唯新是尚的时代。自 1840 年鸦片战争以来，随着西方列强经济、军事的入侵，中华民族面临着一个“三千年来未有之大变局”。如何应对越来越深重的民族危难，从“中体西用”、“师夷之长技以制夷”到“维新变法”乃至“五四”时期的“全盘西化”，众多的有识之士进行了艰难的思考与探索。人们逐渐认识到：惟有认清世界大势，积极取法西方先进的思想文化乃至政经制度才有可能济世救民。于是，维新变法以来，追新逐异遂成为一个时代的风潮。梁启超 1902 年创办《新民丛报》，并著《新民说》，欲新一国之民。梁启超认定“新民之道”才是建立现代国家的根本，强调“新民为今日中国急务”，大力鼓吹人们都要摆脱封建奴性，树立独立、自由的个性和爱国家、爱民族的思想，激励

人们都要具有“自尊”、“进步”、“利群”以及“进取冒险”等奋发图强、积极向上的精神。与梁启超的“新民”思想相一致，一时西方各种新的社会思想纷纷涌入，产生了许多以传播新思想为己任的社团组织，如毛泽东的“新民学会”、王光祈的“少年中国学会”、周恩来的“觉悟社”及“新潮社”等，都是以“新”相标榜，以至最终酝酿而成一场声势浩大的“新”文化运动，并波及社会文化的诸多方面。

也正是与其关注国民性的“新民”思想相一致，梁启超将中国的艺术与文学“文以载道”的传统诉求转化为现代形态的启蒙理念，开启了将传统艺术与具有现代性的民主政治思想融为一体的先河。梁氏倡导的“小说界革命”，倡言：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。”^{ii[2]}。当然，他所倡导的“小说界革命”包含了“戏曲改良”运动以及此后的新文化运动的诸多内容的。故而，在戏剧领域也是趋新若鹜，各种“新潮演剧”由此不断兴起。亦如慕优生所指出的，“十数年来，中国凡举一事，莫不舍旧而谋新，于是，戏剧亦有改良之名”^{iii[3]}这些直接影响了汪笑侬等人的京剧创作以及四川“川剧改良公会”等为主流社会所认同的戏剧行业组织的成立，这样的影响在清末民初的十多年里渐次波及到各大中城市，“戏曲改良”的风行以及与之相关的“文明新戏”的产生也就成为势所必然的了。

当然，戏剧领域的唯新是尚，并不止是演时事、穿时装，而是有着具体的现实吁求的，也就是意在“唤醒国人”、“救亡保种”。广而言之，这种“唯新是尚”，本质上体现了中国社会文化（包括戏剧）的一种急切的现代化的诉求；或者，更确切地说，这种对“新”的追求，也就是一种现代性的体现。因为，“现代性是永远

都在不断地消失又不断地再生的，‘现代性’就是每一个‘新’事物或‘新’时代所具有的那种特性。”iv[4]或者说，“现代性没有一个定性的内涵，它的内涵始终在变，随着时代的变化而变化。或者说，它的内涵就是‘新’：新事物、新风格、新形式，真正绝对的新，独一无二的新，前所未有的新。”v[5]

故而，“新潮演剧”之“新”，显然不应该是惟新而新，也不止是舞台样式及演出形式上的求新求异，甚至不仅仅是编演时事、表现新的内容，而更为重要的还是观念上的对于新思想、新精神的追求。

具体说来，作为“新潮演剧”所体现的一种急切的现代化诉求，其中自然首重事功，也就是说首先所推重的还是演剧的教化与启蒙的功能。而这乃是传统戏曲“高台教化”思想的延续，更主要的还是与梁启超乃至陈独秀（三爱）等人的功利主义的戏剧观是分不开的。比如，从事戏曲改良的艺人及文人就非常推重戏曲的教化意义，并且成为指导其编演实践的首要原则。甚至历来论者也以此评价戏曲改良的得失，但是，对于梁启超所代表的功利主义的“新”剧观的相对偏狭给予戏曲改良带来致命的桎梏却是总体上估计不足。

其实，“新潮演剧”所体现的戏剧观念的更新还与一种“新”的戏剧美学观念的觉醒分不开。那就是以王国维为发端的现代审美主义的自觉。王国维属于先知先觉，他自觉借鉴西方戏剧美学思想，来审视中国传统戏曲，特别是他对宋元戏曲的推崇以及对明清以来的戏曲的不屑，张扬一种蕴涵意境品格的“真戏剧”，呼唤悲剧美学精神，等等，已经明显地显示出一种审美现代性的确立，虽然它

是以复古的面目出现，并且在清末民初的“新潮演剧”当中并未得到充分的展开。

正是由于具有这种功利与审美的双重的意义，在“新潮演剧”的“唯新是尚”当中所显示的现代性诉求，就不仅仅是指借演剧来“表现现代生活”，而更主要的还是指其中的现代意识的确立、现代精神的贯注。在此基础上所开启的至今近百年的中国戏剧的现代化的历程，也就是要使演剧真正成为现代人的精神娱乐与价值理想的呈现；并且在演剧当中以一种现代性、世界性的眼光来审视自身的境遇与传统。或者也可以说，“新潮演剧”对于现代性的追求，使其成为现代中国戏剧文化的新的话语方式与新的思想资源的重要源头。这也正是“新潮演剧”的历史意义之所在。

至于“新潮演剧”的退潮特别是文明戏的衰落，究其原因，张庚曾指出：“当时的剧人不懂得这个‘新’的意义，当革命形势急转直下使他们完全迷失了方向的时候，他们就盲目的为‘新剧’这个艺术形式来争生存权，不惜用各种落后和反动的思想来作为‘新剧’的内容以图获得观众。他们极糊涂地认为只要有了观众，新剧就能站得住脚，就胜利了。”^{vi[6]}新潮演剧之“新”，似乎也就是“表现新的内容”，“失去了新的内容也就同时失去了生存的权利”。这种认识尽管不无道理，却也显然是有失偏颇的。

二、新旧之间：新潮演剧的文化矛盾

台湾学者马森曾以“两度西潮”来概括 20 世纪中国戏剧现代化的历程。其中，第一度西潮就是以“新剧的诞生”为标志。^{vii[7]}然而，事实上，中国戏剧现代化的历程及其动因却并非仅仅是“西

潮”所能概括的，其间还必然有着中国戏剧传统内部的某种潜在的动因；而其真正的起点应该可以追溯到包括 19 世纪末包括“戏曲改良”在内的“新潮演剧”。更重要的，“新潮”并不完全等同于“西潮”；所谓“西潮”，主要是指来自西方的冲击而引发的社会浪潮；而“新潮”则是相对于中国旧有的形制和状态而言的，是一种蜕旧变新。或者说，“新潮演剧”的兴起并非完全是外力所致，同时也是一种源自中国戏剧传统的内在转换的需求。正是在一种“新”与“旧”的激烈的矛盾冲突之中，中国戏剧才有可能真正的蜕旧变新；进而才有可能与其他各种社会文化思潮相结合而汇聚成为一场声势浩大的“五四”新文化运动。“新潮演剧”及其所蕴涵的各种文化矛盾开启了中国戏剧现代化的艰难历程。“新潮演剧”对于现代性的追求也因之成为 20 世纪初中国戏剧领域最重要的关键词。

确实，近代中国就是一个混合着多种性质的奇特的社会存在。尤其是清末民初，正如梁启超所指出的，正处于一个“新旧两界线之中心的过渡时代”^{viii[8]}，其中既呈露畸形的腐朽，也包孕着诡异的新生。大到国家政体，小至日常人伦，无不显现出方死方生的状态。在思想文化领域，其新旧杂陈的状况尤为明显。在各种新思想、新观念、新学说纷纷登场的同时，旧有的一切却未必黯然退场，甚至仍有着深厚的根基而大行其道。

清末民初的戏剧舞台所呈现的也正是这样一种局面。它不仅敏锐地感应着社会的种种变迁，而且其自身就包含着种种旧与新、中国与西方、传统与现代等各种文化矛盾，形成种种二元对立式的矛盾综合体，或者说，中国戏剧似乎宿命般的走进了一个“二元对立”

的时代。这些矛盾相互纠结、碰撞、重合、演变，并由此制约了 20 世纪中国戏剧的基本走向与逻辑进程。

进而言之，“新潮演剧”的新旧文化矛盾又具体体现在以下几个方面：

其一是古今矛盾。“新潮演剧”的发轫，显然有一个不容忽视的前提，就是必须直面数百乃至上千年来中国旧有的演剧传统。故而，戏剧观念上，首先是有一些有识之士提出戏曲改良的主张，为纠传统士大夫文人将戏曲视为鄙俗小道之偏，而竭力抬高戏曲的地位，希望通过改良戏曲，以刷新道德、刷新宗教、刷新政治、刷新人心。1904 年，陈巢南等人创办了中国历史上第一个戏剧刊物《二十世纪大舞台》。柳亚子撰写的发刊词热情洋溢地肯定了戏曲的社会功能，力图依靠戏曲“建独立之国，撞自由之钟”，声称“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想为唯一之目的”。1904 年 9 月，三爱（陈独秀）在《安徽俗话报》第 11 期发表《论戏曲》，论述戏曲的重要社会作用，认为“戏馆子是众人的大学堂，戏子是众人的大教师”，同时还指出戏曲中的诸多弊病，他说：“现在所唱的戏，却也是有些不好的地方，以至授人以口实，难怪有些人说唱戏不是正经事。”他反对演唱“神仙鬼怪的戏”、“淫戏”和“富贵功名的俗套”，从而大力提倡改良戏曲，“要多多的新排有益风化的戏”以“发人生忠义的心理”，“可采用西法，戏中夹些演说，大可长人见识，或是试演那种光学电学各种戏法，看戏的还可以练习格致的学问”^{ix[9]}。柳亚子和陈独秀的文章正式拉开了“戏曲改良”的帷幕。他们不仅利用报刊大力鼓吹戏曲改良，而且还亲自撰写剧本，推动戏曲改良。例如，梁启超就创作过传奇《新罗马》、《情侠记》、《劫灰梦》等，柳亚子也创

作过杂剧《松陵新女儿》。据不完全统计，从 1896 年到 1911 年，他们团结许多热心戏曲改良的同好，创作传奇、杂剧 105 种，地方戏 92 种。这些剧本大都具有唤起民众投身反帝反封建运动、救亡图新的主题。在题材上，有直写时事者，如描写八国联军进攻北京烧杀掠抢的《武陵春》、宣传变法维新的《维新梦》，提倡女权的《广东新女儿》，控诉鸦片毒害的《招隐居士》；也有取材历史故事者，如歌颂岳飞、文天祥爱国英雄事迹的《黄龙府传奇》、《爱国魂》等等。舞台实践上，戊戌前后，汪笑侬、夏月润、潘月樵等“旧的与新的戏子们”，用新的观念尝试着艺术上的革新。他们着重从舞台实践的角度对戏剧的传统规范进行了改革。他们或多或少地采用了西洋戏剧的某些形式，在叙述方式上以说白为主，采用生活化的布景，“当然也不必再如旧时演戏，开门上梯等，全须依靠代表式的动作了”。^[10]特别是在舞台形制上，1908 年 7 月，中国第一个具有新式设备的剧场——上海新舞台在上海创建。该舞台首次将茶园改为新式剧场，将带柱方台改为半月形的镜框式舞台，并将灯光布景运用到戏曲舞台。上海新舞台的建立，标志着戏曲改良运动进入高潮。各地建立了许多以适应时代发展与社会变迁为诉求的戏剧表演团体，其演剧每每以“新”相号召；以至 1910 年前后，早在清末就出现的“时装新戏”再度复苏，时装新戏脱掉了传统戏曲的服装，根据剧情需要穿戴当时的服装，在戏曲舞台刮起了一股时尚的旋风。除了服装上的革新外，剧本题材的不断拓展也是时装新戏的重要内容。“时装新戏”因之有了外国题材的“洋装新戏”、取材于时事新闻的“时事新戏”以及采用清代服装的“清装戏”等类型。然而，诸如此类，从演剧的服饰到舞台的形制，新固然是新，但是，新潮演剧就此告别了旧剧了吗？事实上，作为“新

潮演剧”之重要组成部分的“改良戏曲”，一方面，是以激进的姿态，推动了舞台不断的趋新求变，另一方面，却又终究难以摆脱传统的桎梏，以至以往的窠臼；而且，一个明显的事实是：越是在戏剧的表层，越容易改弦更张；而其深层之根却往往难以改变。即使是汪笑侬等得新潮风气之先的艺人，他们的创作，依然依靠的是旧戏的底子。尤其是欧阳予倩，一个文明新戏的开拓者，一个致力于新剧运动的留洋学生，却在不知不觉中竟成为一代京戏的“名角”！其“红楼戏”，更为他赢得“南欧北梅”的美誉。这也从一个侧面说明旧戏根基是深厚。因而，比起以往的舞台演剧，新潮演剧固然体现了众多的现代性内涵，却又明显显示出更大程度上的旧有的趋向。古今矛盾在此纠结成为一个不争的事实。

其二是中西矛盾。古今矛盾的产生根源即在于西方文化的冲击，这一点应该是确凿无疑的。深刻的“救亡保种”的民族危机之下，人们已越来越明确的意识到需要向西方寻求拯时救世的良方。从“师夷之长技以制夷”、“中体西用”到“全盘西化”，正体现出中西矛盾的不断深化的历程。就戏剧而言，中国旧有的皮黄等地方戏虽几经努力，改头换面，采用新式舞台、穿时装、演时事，却终究难以彻底地走出传统的路数。一些戏剧改良者“在一个相当长的时间里总是打算从旧的戏剧传统里蜕变出新的东西来，结果发现这种努力是很不成功的”，xi[11]于是一些有识之士便开始探索取法西洋戏剧以改良中国戏剧的道路。比如有人主张，“淘汰而改正”中国古典戏剧的取材，选择“西国近今可惊、可愕、可歌、可泣”的重大历史事件，“一一详其历史，摹其神情，务使须眉活现，千载如生。”xii[12]也有人提倡莎士比亚的悲剧，主张中国剧界“必以悲剧为之”；还有人主张“采用西法”，在剧中增加演说

成份。这些主张虽然还未明确提出移植西洋话剧以建构中国戏剧，甚至在戏剧观念层面上，也并没有根本改变中国传统戏剧的基本特征，但它把改革途径的视线从传统戏剧引向了西方戏剧，其意义就非同寻常，可以说直接导致了抛开旧戏而另起炉灶的“文明新戏”的诞生。以至“五四”时期，更有“易卜生主义”的张扬，激进的“新青年”派更是主张彻底抛开传统戏曲，直接移植西洋戏剧。由此，中西矛盾在戏剧当中竟然势如水火。

其三是功利与审美的矛盾。在新潮演剧当中，功利主义的立场始终是主导性的。仅就戏曲改良而言，我们知道，最早揭示小说、戏曲的重要性并加以宣扬的是严复。1897年，他在天津《国闻报》发表的《国闻报附印说部缘起》中分析了“曹刘、崔张等之独传”的原因，认识到戏曲的通俗易懂、为大众喜闻乐见的特点，把戏曲当作“使民开化”的重要工具。1902年，梁启超在《新小说》创刊号发表《论小说与群治之关系》，他指出，就全体国民而言，大多数人的思想都来自小说和戏曲；要使国民焕然一新，必须革新小说戏曲。于是，这种功利主义的戏剧观在戏曲改良之中得以大行其道。这个时期，中国文人竭力鼓吹戏曲的重要地位，大量的文人怀着变革图新、挽救民族危亡的心理动机投身于戏曲创作。这种局面在整个中国戏曲史上尚属首次。但因为他们对戏曲舞台演出不尽熟悉，许多作品生硬鼓喧，并不适合舞台演出，只能在报刊发表，成为案头之作，未能在更广泛的社会层面引起反响。同时，由于救亡心切，他们过分强调了戏曲的宣传鼓动功能，强化了戏曲高台教化的观念。汪笑侬以及和他同时代的一大批京剧艺人尝试着寻求中国戏剧传统之外的新颖题材，而他们之大量利用欧洲近代历史题材编演时装新戏，显然也是着眼于强化戏剧的社会改造功能，“采泰

西史事，描写新戏，以耸动国人危亡之惧，起爱国之念” xiii[13]。

早在 1890 年甲午战争前后，汪笑侬就于变法维新运动过程中，在上海演出改良过的京剧《瓜种兰因》。该剧是较早的“时装新戏”。

1905 年，汪笑侬在上海“春仙茶园”排演《波兰亡国惨》等改良新戏。他在与熊文通致曾少卿的信中表明自己对改良京剧的主张：

“取波兰遗事，……以证波兰亡国原因”，进而“鼓舞激扬”，启蒙民心。同年，被奉为“伶界大王”的谭鑫培就与田际云同台演出时事京戏《惠兴女士》，揭露清政府的腐败。然而，戏剧诉之于观众毕竟是要给人们提供一种审美娱乐的。如果一味地强调其教化的意义，势必会导致戏剧审美价值的缺失。而事实上，无论是改良戏曲还是“文明新戏”，都因为其审美价值的相对缺失而缺乏观众的普遍认同，以至最终走向沦落。从而，功利与审美之间的失衡也就成为“新潮演剧”逐渐衰落的重要原因之一。

从“戊戌变法”到“五四”运动是中国的一个空前的“吸纳新潮，脱离陈套”的时代。到了“五四”前后，戏剧舞台获得了更多的进步文化人士的关注与参与，上述三个方面的矛盾也因此而显得尤为突出。特别是在“五四”戏剧论争当中，陈独秀、胡适、钱玄同、傅斯年等“新青年”派一方面是竭力为西洋派戏剧（如易卜生等）张目，一方面更是对于传统旧戏进行猛烈抨击。“五四”戏剧论争以及其后的“国剧运动”也就成为“新潮演剧”以来各种文化矛盾的一次认真的清理与反思。

其实，所谓新与旧，原本就犹如一体之两翼，相互对待而不可分割；“新潮演剧”以来所郁结的新与旧之间的矛盾对于此后的中国戏剧形成一个结构性的制约。可以说，新与旧之间（包括古今、中西、功用与审美）的矛盾与冲突，自“新潮演剧”到“五四”戏

剧论争、国剧运动、左翼戏剧乃至中华人民共和国成立后的各种戏剧运动，几乎贯穿了 20 世纪中国戏剧现代化的整个历史进程。或者说，20 世纪中国戏剧发展的历史进程中的得与失也都可以在“新潮演剧”及其文化矛盾中找到根源。

三、中国戏剧审美现代性的发生及其歧变

自“新潮演剧”发轫以来，经过其后近 30 年的发展演变，旧剧（除昆曲之外的皮黄及其它地方戏等）虽经改良，编演新戏，却终究难以彻底的脱胎换骨；源于教会学校的学生演剧及假道日本移植而来的新剧（文明新戏），几经盛衰与沉浮，最终得以落地生根。在由“新潮演剧”所生发的新旧之间紧张的二元对立当中，现代中国戏剧究竟孕育出怎样的新质？它又如何体现在戏剧的形态发生及演变过程中的呢？而这些也正体现了“新潮演剧”历史价值或者缺失之所在。

确切地说，作为中国现代戏剧发生发展的一种逻辑必然，“新潮演剧”不仅在其起点上已经蕴涵了现代中国戏剧的一切基因，而且带来了 20 世纪中国戏剧形态上“话剧—戏曲”的二元共生。

就现代中国戏剧的审美形态而言，一方面突出表现的是话剧的初兴。虽然早在 19 世纪末，就出现上海及周边（如苏州等地）教会学校的学生演剧，但是作为一种新的戏剧样式的新剧（话剧）却是在 1907 年才开始呈现在中国的舞台上。是年三月，中国留日学生在日本新派剧影响下成立的“春柳社”，演出了法国名剧《茶花女》第三幕。接着，又上演了曾孝谷根据美国斯陀夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》改编的《黑奴吁天录》，成为中国早期话剧第一个完整的

演出剧本。其后，“春阳社”和“新剧同志会”等许多话剧团体也相继在上海等地成立，演出了许多意译和改编的外国剧本，以及一些模仿创作的剧目。辛亥革命以后，随着所谓“文明戏”演剧活动的衰落，陆镜若、欧阳予倩等人都在努力探索着现代戏剧发展的正确道路，创作了《母》、《新村正》、《燕支井》等较为优秀的作品。这些作品，在结构模式上，已打破了古典戏曲的形式规范，而以人物性格之间的矛盾构成强烈的戏剧冲突；在叙述方式上，程式化的动作和歌唱也全部废除，改为只用对话和动作，语言体式也更加口语化。尽管这时的戏剧还不能完全割断古典戏曲体式的尾巴，但它却已日趋话剧化。从而，中国话剧在历经晚清末期的“学生演剧”、留日学生的“新派剧”、辛亥革命前后的“文明戏”等阶段探索的基础上，在“五四”前后获得了许多新文化人士的极大关注与参与，进入了一个观念调整与培育的时期。胡适、郭沫若等都为新生的中国话剧写下了最初的剧本；其后经田汉、洪深、欧阳予倩、余上沅等积极反思与推动，特别是“国剧运动”的展开，“爱美剧”的实践，“话剧”最终得以命名，取得其艺术上的合法性。进而延伸到1930年代，以曹禺等剧作家的一批深刻、扎实的剧本创作以及唐怀秋的中国旅行剧团等的职业演出为标志，话剧艺术达到了一个相对成熟的发展阶段。

另一方面，中国传统戏曲也完成了整体上的现代性转换。如果说，清末民初，昆曲的衰落已是势所必然的话，那么，作为近代中国戏曲的集大成的京剧，则在一个大变革的时代经不断地进行改良，融入了一些诸如爱国主义、民族主义等时代内涵；但是，在以改良戏曲、“时装新戏”来适应新的时代的尝试并未取得成功，而其传统的格调与样式又遭到新文化人士的猛烈批判之后，以京剧为

代表的戏曲逐渐回归到大众审美娱乐及追求古典神韵的层面上，通过满足大众的感性沉醉而赢得了大批的观众。以至随着“四大名旦”、“四大须生”等一大批经典性作品的面世，特别是梅兰芳在1930年代的访美、访苏的演出，更为中国戏曲开创了一个新的鼎盛时期，且赢得了广泛的世界性的艺术声誉。

从而，自清末民初的“新潮演剧”，直到1930年代的中国剧坛，不仅产生了颇具现代性的话剧，而且还有着更具深厚观众基础及广泛影响力的戏曲。话剧与戏曲之间，不是简单地以“说白”和“唱”相区分，也不是以西方戏剧为准绳来对戏曲寸规尺矩，而主要还是在一种审美现代性贯注之下的话剧与戏曲的二元共生。何以如此？就是因为在新潮演剧之初，改良者就并不准备彻底抛弃旧戏的基本形式框架。虽然其时“专取说白传情”的“话剧”已在国内“是处流行”，但“戏以歌唱为之、自应有事”却是国人的普遍共识xiv[14]。在这样一种观念下，人们一般都认为这类有唱的所谓新戏“止可谓之为过渡戏，不可谓之为新戏，新戏者，固以无唱为原则者也” xv[15]。这也表明，人们已注意到将话剧与改良戏曲加以区别，并进而认同新剧应走“移植”西方戏剧的道路。惟其如此，有人认为“新剧之患在不中不西” xvi[16]，甚至更有人主张“要严新旧剧之界线，旧者自旧，新者自新。一失本来，便不足观。” xvii[17] 所言也就是基于这种“话剧—戏曲”的二元对应，故而，“旧者自旧，新者自新”也就成为现代中国戏剧所特有的审美情态与艺术景观。

就现代中国戏剧的审美属性而言，不仅在形态上，而且在价值观念上实现了中国现代戏剧的一种新的功能性的配置与审美性的融通，亦即在“话剧—戏曲”二元共生的格局当中体现出一种独特的审美现代性的建构。

固然，中国的现代性启蒙不是像法国启蒙运动那样以理性、秩序、社会公正为旗帜，也不是像西方文艺复兴运动那样以对古典文化范型的向往和回归为契机、以对人权和人性的肯定为特质，而是以“物竞天择，适者生存”这一社会达尔文主义论著的译介开始的。而“物竞天择，适者生存”，在社会民族的竞争中，尤其是在19世纪末中国正饱受西方列强欺凌的现实中，更易为国人所理解和接受。从而，中国文化的现代性启蒙更主要的还是以民族独立、国家富强而不是以个体价值的认定和张扬为主要目标的。或者说，中国现代性启蒙的主潮是一种社会启蒙，而这种社会启蒙的内容与目标跟西方启蒙运动以来所提倡的理性精神也有很大差异。同时，由于社会启蒙任务的紧迫性，个性解放或审美启蒙的意义却长期处于被忽视甚至被遮蔽的状态。虽然个体的价值、个性的解放曾成为“五四”新文化运动一个重要内容，且成为“五四”以来中国现代启蒙文学的主题，而且还有王国维、蔡元培、朱光潜等从审美本位的立场上肯定人的感性价值，张扬艺术的自主性，但是，实际上，在中国的现代性启蒙中，不仅人的个性价值、个体意义从来没有真正被放到与国家民族相等的位置上，甚至往往以国家、集体的名义来取消个性的价值及个体的欲望。

在这个意义上，自新潮演剧以来，中国戏剧所开启的现代化的历程中，其审美现代性的建构因此而表现出某些独特的内涵，甚至也难免某些明显的缺失。

其一是戏剧审美形态上，虽新旧杂陈，却兼容并包。在唯新是尚的时代风潮之下，各种形式的演剧都趋新求变，于是，激进的变革一直成为中国戏剧发展的主调，对于传统的守成则明显受到压制。

然而，在一味新变的同时，旧有的传统往往又是挥之不去的，甚至自觉不自觉地表现出对于传统的趋归。

其二是戏剧审美功能的分别配置，古典与现代各归其位，各得其所。“新剧”（话剧）以切近现实、批判现实为特点，体现出与西方 20 世纪之前写实戏剧某种程度上的接轨，却又与 20 世纪现代主义戏剧产生明显的错位。“旧剧”（以京剧为代表）复归传统与民间，自觉的追求古典的韵味。在新与旧的两极之间，是广阔的中间地带，这也就为各种艺术的实验与探索留下了余地。

其三是戏剧审美精神上的差异、并置及其会通。一方面，包括京剧在内的传统戏曲在“改良”的尝试失败之后，较早地实现了其本体的自觉，即从宣传教化而回归到大众审美娱乐的层面，于是，以“四大名旦”等明星的推出为标志，突出其娱乐大众的价值；另一方面，求新求真的话剧，曾自觉地担负起现代精神启蒙的职责，表现出鲜明的现代性的诉求；特别是 20 世纪中国话剧的许多经典剧目更是以张扬个性解放、展现人生价值、探索人的精神世界的丰富与精微为己任。虽然两者之间更多的还是各行其道，但是在并置的同时交融与会通已是势所必然。

当然，也正是出于前述“新潮演剧”所体现的新与旧的矛盾，才有后来的所谓“旧剧的现代化与话剧的民族化”^{xviii[18]}及所谓“推陈出新”观念（1940 年代）^{xix[19]}的提出。比如，按照“推陈出新”的理念，由于包括传统戏曲在内的“遗产中许多部分曾被封建统治者用作麻醉毒害人民的工具，因此必须分别好坏加以取舍，并在新的基础上加以改造、发展，才能符合国家与人民的利益”^{xx[20]}。其中意识形态主导的功利主义的价值观显然与“新潮演剧”的功利主义立场一脉相承，这种功利主义的价值观曾深刻影响

到 1950 年代以来的戏剧改革，并且正是由于其对审美现代性的颠覆与消解而直接导致“文革”“样板戏”的出笼。因而对于“新潮演剧”以来的审美现代性的缺失及其后果也务必要保持一种清醒的认识。

四、结 语

要之，清末民初新潮演剧的出现，有其历史文化的根源。在唯新是尚的时代风潮之下，一方面是各种新剧的涌现，体现出一种全新的时代精神，另一方面，却又与旧的传统有着脱不掉的干系。以清末民初“新潮演剧”为开端，中国戏剧的旧与新之间，也就是在中西之间、传统与现代之间及审美与功用之间体现出一种明显的矛盾张力结构；正是在这种新旧对应的二元结构当中，中国戏剧开始了它的艰难的现代化的历程。

注释：

*本文系“清末民初新潮演剧”国际学术研讨会（2009’广州）论文。

i[1] 黄远生：《新茶花一瞥》，《远生遗著》（下），北京：商务印书馆 1984 年版，第 262 页。

-
- ii[2] 梁启超：《论小说与群治之关系》，《梁启超文集》2集，第17册，第15页。
- iii[3] 慕优生：《海上梨园杂志·序》，转引自袁国兴《中国话剧的孕育与生成》，中国戏剧出版社2000年7月版，第8页。
- iv[4] 谢立中：《“现代性”及其相关概念词义辨析》，《北京大学学报》（哲社版）2001年第5期。
- v[5] 河清：《现代与后现代——西方文化小史》，香港：三联书店1994年版，第23页。
- vi[6] 张庚：《中国话剧运动史初稿（第一章）》，《戏剧报》1954年第4期。
- vii[7] 参见马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台北：联合文学出版社2006年版。
- viii[8] 梁启超：《过渡时代论》，《辛亥革命前十年间时论选集》第一卷（上册），三联书店1960年版，第6页。
- ix[9] 该文1905年以文言文的形式发表于《新小说》第2号。
- x[10] 洪深：《中国新文学大系·现代戏剧导论》，《洪深文集》，中国戏剧出版社1959年版，第4页。
- xi[11] 张庚：《中国话剧运动史初稿》，《戏剧报》1954年第4期。
- xii[12] 箸夫：《论开智普及之法首以改良戏本为先》，引自朱德发《中国五四文学史》，山东文艺出版社1986年版，第587页。
- xiii[13] 陈去病：《致汪笑侬书》，转引自《中国京剧史》上卷，北京：中国戏剧出版社1990年版，第306页。
- xiv[14] 王梦生：《梨园佳话》，商务印书馆1915年。
- xv[15] 李涛痕：《论今日之新戏》，《春柳》第1期。
- xvi[16] 雨苍：《致某君书》，《新剧杂志》第2期。
- xvii[17] 马二：《啸虹轩剧话》，《游戏杂志》第18期。
- xviii[18] 参见张庚：《话剧民族化与旧剧现代化》，（重庆）《理论与现实》1卷3期，1939年6月。这种“现代化”与“民族化”的观念甚至成为1950年代之后中共戏剧政策的出发点。
- xix[19] 1942年10月10日延安平剧院成立时，毛泽东为该院出版的《平剧研究特刊》中题词“推陈出新”。此后，1949年7月27日中华全国戏曲改进会筹委会成立，《人民日报》发表毛泽东为该会成立的题词“推陈出新”；1951年4月3日中国戏曲研究院成立时，毛泽东为该院题词“百花齐放，推陈出新”。
- xx[20] 《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》（1951年5月5日），《中国戏曲志·北京卷》，第1328页。